

De Don Joan a *Don Joan*: Joan Maragall i *Don Giovanni*,

JAUME RADIGALES, *Universitat Ramon Llull*

RESUM: Aquest article és una aproximació al pensament musical de Joan Maragall, especialment a partir de la conferència "El drama musical de Mozart" pronunciada a l'Associació Wagneriana el 1905. En el nostre treball analitzem el context musical de Joan Maragall i confrontem el text maragallià amb la recepció de l'obra de Mozart en el context del Modernisme. **PARAULES CLAU:** Modernisme, Joan Maragall, poesia i música, estètica musical.

ABSTRACT: This article is an approach to Joan Maragall's ideas on music. It centers around the study of his lecture on "Mozart's Musical Drama", delivered to the Barcelona Wagnerian Association in 1905. It examines Joan Maragall's musical knowledge and sets his lecture in the context of Mozart's reception in the Catalonia of the *Modernista* period.

KEYWORDS: *Modernisme*, Joan Maragall, poetry and music, musical aesthetics.

«L'emoció poètica es diferencia de l'emoció musical
en què cerca l'expressió en la paraula, representadora imatjada
per la idea, mentre que el senzill so musical
no porta imatge, està més a prop de la puresa del ser».
Joan MARAGALL, *El drama musical de Mozart* (1905)

Queda molt per explorar sobre Joan Maragall, l'univers del qual no es limita al terreny de la prosa, la poesia o la traducció. El seu pensament estètic mereix la mateixa consideració que el dels escriptors europeus que li eren contemporanis. I si en el seu moment Eugenio Trías va dedicar-hi una monografia,¹ seria interessant dur a terme una recerca exhaustiva sobre el pensament musical del poeta de Sant Gervasi.² Un estudi que reflexionés no tan sols sobre la relació de Maragall amb el

1. E. TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, Barcelona: Edicions 62.

2. Fins ara se n'han editat els treballs següents: M. QUEROL GAVALDÀ, «La estètica musical de Joan Maragall (1860-1911)», separata de l'*Anuario Musical del CSIC*, 1960; A. JANÉS, «El drama musical de Wagner visto por Joan Maragall y el doctor José de Letamendi», *Anuario de Filología*, núm. 2, 1976, p. 587-594; L. QUINTANA TRÍAS, «Maragall, de Wagner a Mozart», *Serra d'Or*, núm. 412,

context musical del seu temps, sinó també sobre el seu ideari i, més encara, sobre la influència de l'art dels sons en la seva poesia.

Òbviament, un dels punts centrals hauria de ser la fascinació que exercia l'obra de Wolfgang Amadeus Mozart en l'autor del *Cant espiritual*, i molt especialment l'òpera *Don Giovanni*. Aquest serà el punt central que desenvoluparem al llarg de les línies següents. Perquè la conferència «El drama musical de Mozart» (1905), que Joan Maragall va pronunciar en una tribuna tan significativa com la que li brindava l'Associació Wagneriana, és un dels grans primers textos de la nostra literatura que parlen de música i que ho fan amb vistes al que podríem considerar «alta cultura».³ Maragall, com la resta dels intel·lectuals que li eren coetanis, valorava i estimava la música, que en el context del Modernisme –i com a herència de la Renaixença– tenia una importància cabdal des del vessant popular i com a mitjà unificador en el context de formació de la identitat catalana. Tanmateix, i a excepció de Wagner, no hi havia cap compositor que focalitzés l'atenció d'aquells autors. D'aquí la singularitat d'una conferència com la de Maragall sobre Mozart que, tot i la brevetat, va molt més enllà de ser un intent d'anàlisi de *Don Giovanni* (no ho és): «El drama musical de Mozart» és una declaració de principis de l'estètica musical maragalliana. I una mostra més de la fascinació que els homes del Modernisme sentien pel món germànic, en clau musical, i com a alternativa a l'hegemonia wagneriana. Però, a més, i s'intentarà demostrar al llarg de les pàgines següents, aquella conferència permet establir connexions entre Maragall i algunes de les principals intuïcions que, des del centre d'Europa, començaven a ocupar pàgines senceres en monografies musicals: el mateix Wagner, però també Eduard Hanslick o Sören Kierkegaard, que partien de conceptes i exposaren idees també intuïdes i argumentades per Joan Maragall, sense que aquest conegués les obres teòriques dels autors esmentats. Això és el que fa que, més enllà de descriure i sintetitzar el contingut d'«El drama musical de Mozart», calgui analitzar-lo a la llum de l'estètica musical que es forjava a l'Europa del moment. És el que ens proposem, més que no pas descriure els continguts d'una conferència ja comentada anteriorment pels treballs sobre la relació entre Maragall i la música. Serà, és clar, després de repassar les claus principals del pensament musical del poeta i la situació i l'apreciació de Mozart en el context d'aquell Modernisme.

abril 1994, p. 91-93; J. RADIGALES, *El pensament musical de Joan Maragall*, Barcelona: Cruïlla, 1995; L. QUINTANA TRIAS; J. RADIGALES, *Maragall i el Comte Arnau*, Barcelona: Cruïlla, 1997; C. MIRALLES, «Joan Maragall sobre Mozart», *Avui* [suplement], 28 de juny de 2006, p. 5-6. Cal comptar, a més, amb l'exposició sobre Maragall i la música presentada a la Casa Arxiu del poeta el 2001 i comissariada pel dr. Xosé Aviñoa.

3. Els precedents cal trobar-los en les obres a l'entorn de Wagner, com ara les de Felip Pedrell, Josep de Letamendi, Joaquim Marsillach, Joaquim Pena, Joan Massana, Miquel Domènech Español o fins i tot Josep Torras i Bages, entre d'altres. Al respecte, cal consultar A. JANÉS, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuna, 1983.

El pensament musical de Joan Maragall

La formació intel·lectual de Joan Maragall va incloure la música: era un diletant il·lustrat, que assistia regularment a concerts i òperes, que tocava el piano i que va dedicar no pocs textos a compositors o a fenòmens plenament vigents en la seva època, com ara el cant coral, al qual Maragall va contribuir com a traductor (el «Cant de Joia» amb què acaba la novena simfonia de Beethoven) o lletrista (el cèlebre *Cant de la senyera* amb música de Lluís Millet, que és l'himne de l'Orfeó Català).

Una ullada ràpida a les partitures conservades a l'Arxiu Maragall –casa del poeta– permet trobar-hi reduccions de simfonies clàssiques i romàntiques, a més d'òperes. Maragall, doncs, era un melòman amb coneixement de causa, i que es «consolava» tocant a casa seva allò que no sempre podia escoltar fora. La nota manuscrita inèdita del Nadal de 1908 permet llegir paraules del poeta: «NIT DE NADAL. Clara me regala un magnífich piano de 300\$ que s'inaugura tocant el seu valz, y el noy de la mare, y jo: Marxa turca de Mozart, Clar de lluna de Beethoven y últim nocturn (obra póstuma) de Chopin. Després Simf^a Pastoral de Beethov(e)n». El plaer, doncs, de fer música a casa.

El poeta assistia regularment al Liceu, on, a banda de Wagner, l'hegemonia de l'òpera italiana era un fet.⁴ En un context en què el teatre de La Rambla era un aparador d'ostentació social, Maragall no hi assistia amb aquest propòsit, sinó com a bon diletant, sensible i coneixedor del que s'hi representava. De fet, en una carta escrita al seu amic Antoni Roura, manifestava que «Ja m'emprenya tornar cada any uniformement an aquell monde où l'on s'ennuie».⁵ Fins i tot va dedicar alguns articles a òperes poc o mal conegudes en aquell moment, com ara *La fattucchiera* de Vicenç Cuyàs⁶ o *Louise* de Charpentier, una òpera francesa que es veia per primera vegada al Liceu el 1904 i que va captivar el poeta per la senzilla transparència de la partitura, en oposició a l'enfarfegament de les òperes de Richard Wagner.

Maragall freqüentava també la colla dels «Paqueñus»,⁷ cosa que ens permet

4. El poeta era al teatre de La Rambla la nit del 7 de novembre de 1893, quan l'anarquista Santiago Salvador va llançar-hi dues bombes. Com se sap, això va provocar que Maragall escrivís el poema *Paternal* en arribar a casa seva.

5. J. MARAGALL, *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1981, vol. I, p. 102. Citat a partir d'ara com a *O.C.*

6. Òpera estrenada al Teatre Principal o de la Santa Creu el 1838 amb èxit esclatant. Es va tornar a representar la temporada següent, i fins el 2001 no es va tornar a sentir, en aquest últim cas al Gran Teatre del Liceu.

7. Resultat de l'escissió de la Societat Catalana de Concerts. El grup es trobava a casa del compositor Alfred García Fària, i Maragall hi assistia amb una colla selecta d'amics que s'aplegaven a l'entorn de la música de cambra. En formava part, el pianista i compositor Enric Granados, els violinistes Sánchez i Clariana, el violista Jiménez i el violoncel·lista Garcia. Sobre la Societat Catalana de Concerts, Cfr. X. AVIÑOÀ, *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (Vol. IV, *Del Modernisme a la Guerra*

saber quins eren per a ell els músics que considerava «indiscutibles», denominació que escriu a la carta adreçada a Antoni Roura el 18 de febrer de 1890:⁸ J.S. Bach, F.J. Haydn, Mozart i Beethoven. Aquest últim, a banda de ser objecte de la traducció del passatge cantat de la seva darrera simfonia, va ser també objecte de diversos articles en què Maragall revela l'entusiasme que li produeix, especialment la seva obra pianística.⁹

Pel que fa al cant coral, Maragall hi sentia una predisposició i una predilecció properes a l'esperit del *Volk*, del poble, d'acord novament amb la seva identificació amb el món germànic: «és l'ànima qui canta», va dir en el seu discurs a l'Agrupació Regionalista de Terrassa (1904).¹⁰ Un sentiment que és paral·lel a l'expressat en el terreny de la dansa en articles com «Elogi de la dansa» (1907)¹¹ i contrari, per exemple, a la visió que el poeta tenia d'instruments com el manubri («Música amb màquina», de 1905)¹² o, més encara, d'un gènere musical com la sarsuela («La sardana y el género chico», de 1905, i «La independència de Catalunya», de 1895).¹³

Arribats en aquest punt, ens hem de referir, ni que sigui breument, a l'Associació Wagneriana, fundada el 1901 gràcies a l'empenta de Joaquim Pena. L'entitat va ser fonamental per entendre la forta presència de l'obra de Wagner, i com una mostra més de la fascinació que els intel·lectuals catalans sentien per la cultura procedent del nord d'Europa. L'esmentada Associació, per exemple, traduïa els llibrets de les òperes wagnerianes i molts dels textos teòrics del músic. Gens aliè al germanisme, Maragall també va sentir-se atret per Wagner, de qui traduí una versió prosòdica de *Tristan und Isolde* en col·laboració amb el director d'orquestra Antoni Ribera. Però, malgrat aquella atracció, el poeta també va veure les contradiccions i les febleses de l'obra wagneriana, i així ho va fer saber en la seva correspondència amb Antoni Roura,¹⁴ Josep Pijoan¹⁵ o Miguel de Unamuno,¹⁶ i fins i tot en públic en

Civil (1900-1939)), Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 31 i següents. També X. AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, Barcelona: Curial, 1985, p. 29-30.

8. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 1.092 i següents.

9. Vegeu, per exemple, «La sonata de Beethoven», article publicat al *Diario de Barcelona* el 5 de desembre de 1905. Vegeu J. MARAGALL, *O.C.*, vol II, p. 710-712. També hi ha el poema «Havent sentit Beethoven», a *O.C.*, vol. I, p. 163-164.

10. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 792-793.

11. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 681 i següents..

12. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 696-697

13. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol II, p. 696-698 i vol. I, p. 739 i següents.

14. «Wagner com a poeta és un neula», a MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 1.121, carta escrita el 20 de juny de 1896.

15. Referint-se al compositor francès Vincent d'Indy, Maragall declara: «Fa com Wagner, vol formular lleis absolutes per fenòmens tan vitals que escapen d'elles», a MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 1.040. Carta escrita el 12 de juny de 1905, mesos després d'haver pronunciat la conferència *El drama musical de Mozart* a l'Associació Wagneriana.

16. «Qué gran talento pedante y antipático, el de Wagner», a MARAGALL, *O.C.*, vol I, p. 930, carta

articles a la premsa del moment com ara «Una mala inteligencia» (23 de novembre de 1899),¹⁷ «Wagner fuera de Alemania» (6 de desembre de 1899)¹⁸ o «Traducciones» (5 de desembre de 1901).¹⁹ I això és fonamental per entendre la crítica que faria a Wagner, oposant-hi la gràcia i la transparència de la música de Mozart.

L'obra de Mozart en el context del Modernisme català

La ciutat de Barcelona i, com és lògic, la resta de Catalunya, va conèixer l'obra mozartiana de forma tardana, com va passar als països de l'Europa meridional: la de Mozart es considerava música germànica, en oposició a l'espontaneïtat i la rauxa del romanticisme italià (Donizetti o Bellini, però sobretot Verdi) o al melodisme transparent de la música francesa (Meyerbeer, Gounod). De fet, l'única òpera mozartiana que es coneixia a Barcelona en temps de Maragall era *Don Giovanni*, perquè les úniques funcions de *Così fan tutte*, la primera de les òperes de Mozart d'arribar a la capital catalana, van ser el 1798 al Teatre de la Santa Creu (futur Principal), i des d'aleshores no es va tornar a veure a casa nostra fins a les primeres funcions al Liceu (1930).

Don Giovanni, amb llibret de Lorenzo Da Ponte, s'havia estrenat a Praga el 1787, i fins al 1849 no va arribar al Teatre Principal. El 1866 (quan Maragall tenia sis anys) va arribar al Gran Teatre del Liceu, i caldria esperar el 1916 perquè una altra òpera de Mozart (*Le nozze di Figaro*) inaugurés, tot i que de manera tímida, el reconeixement dels catalans cap a l'obra del compositor de Salzburg. Les crítiques publicades a la premsa diària palesen la manca d'entusiasme d'uns espectadors massa proclius a l'italianisme romàntic d'un Verdi o a la modernitat wagneriana.²⁰ No seria fins al Noucentisme, en aquell món d'ordre, simetria i proporció, quan la música mozartiana començaria a trobar el seu encaix lògic en el marc d'un nou ordre estètic. Tanmateix, la pulsio germanòfila del Modernisme²¹ va propiciar la presència de Mozart, per bé que escadussera i no especialment abundant en matèria concertística: poques obres de

escrita el 6 de novembre de 1902.

17. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol II, p. 112 i següents.

18. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol II, p. 114-116.

19. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol II, p. 165 i següents.

20. La recepció del teatre de Mozart a Barcelona ha estat estudiada a J. RADIGALES, *Mozart a Barcelona. Recepció operística (1798-2006)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

21. «El nostro ideal és arribar a la unitat sòlida que obtingueren a Alemanya en el primer terç d'aquest segle totes les manifestacions del pensament, on anaven a l'una la filosofia, la poesia, la música, la ciència i la història», a J. BROSA, «Viure del passat», dins J. CASTELLANOS, *El modernisme. Selecció de textos*, Barcelona: Empúries, 1988, p. 24.

cambrà, simfòniques i menys encara litúrgiques, es coneixien en aquell context finisecular, a excepció de les peces que colles com l'esmentada «Paqueñus» començaven a programar en les seves vetllades, o les que es van poder sentir a la Sala Mercè (1905) i després al Teatre Principal (1906-1908) en el marc de les Audicions Graner. Caldria esperar la iniciativa de l'Associació Obrera de Concerts encapçalada per Pau Casals el 1926 perquè Mozart fos programat amb una certa normalitat. Però Joan Maragall havia mort quinze anys abans.²²

En el context que ens ocupa, doncs, Mozart era un compositor poc programat i pràcticament ignorat a la premsa, a excepció d'algunes referències en números de la primera etapa de la *Revista Musical Catalana*.²³ I també, naturalment, de les crítiques que la premsa diària publicava de les representacions que s'havien anat fent de *Don Giovanni* als teatres Principal (1849), del Liceu (1866,²⁴ 1869, 1874, 1880, 1885), Líric (1882) i Tívoli (1902).

Curiosament, però, el músic de Salzburg estava present amb el seu nom i una escultura en espais públics: Mozart apareix a la façana del reconstruït Gran Teatre del Liceu; el seu bust esculpit presidia l'escala principal d'aquest coliseu, i s'havia col·locat després que el de la reina Isabel II fos llançat al mar durant la revolució de setembre de 1868; d'altra banda, s'ha de recordar una escultura de cos sencer feta per Josep Reynés i ubicada als Jardins del Teatre Líric de l'Eixample. Posteriorment, es va traslladar a Badalona abans de creuar l'Atlàntic i quedar-se a l'Argentina.²⁵

Joan Maragall va ser el primer dels intel·lectuals catalans a escriure un text sòlid sobre Mozart. Anteriorment, els comentaris crítics al *Diario de Barcelona* d'Antoni Fargas i Soler (1813-1888) deixen entreveure una escassa originalitat pel que fa a idees i uns conceptes que deuen ser aliens. I encara cal citar d'altres intel·lectuals catalans que, després de Maragall, van dir la seva sobre Mozart: Josep Farran i Mayoral a *Reflexions i sentiments* (1931), Pere Coromines a *L'esquella de la torratxa* (1928 i 1930) o fins i tot dos poetes autors de dues poesies que duen el nom del compositor: Miquel dels Sants Oliver amb el primer dels seus «Medallons musicals» (1910) i Màrius Torres el 1941.²⁶

22. El 1915, i per celebrar el seu vint-i-cinquè aniversari, l'Orfeó Català va estrenar al Palau de la Música el *Rèquiem* de Mozart. Hauria estat molt interessant conèixer el parer de Joan Maragall sobre la peça pòstuma del músic de Salzburg.

23. Com a curiositat, podem esmentar que l'1 d'octubre de 1902 va aparèixer a la primera pàgina de *La Vanguardia* una notícia sobre Mozart, «Un libro sobre Mozart», a partir de l'obra del musicòleg anglès Eustache Breakspeare. El bitllet publicat parla dels drets d'autor en època de Mozart i també del seu enterrament a la fossa comuna, a més del crani trobat al cementiri de Sant Marx i conservat a Viena, durant molt de temps atribuït al compositor i que encara avui desvetlla incògnites entre científics d'arreu. Cfr. J. RADIGALES, *Mozart a Barcelona*, p. 57.

24. Aquell any s'hi va representar en dues ocasions: temporada 1865-66 i temporada 1866-67.

25. Sobre l'escultura de Mozart al Teatre Líric, vegeu M. GUARDIET, *El Teatre Líric de L'Eixample (1881-1900)*, Barcelona: Pòrtic, 2006, p. 100-101.

26. Vegeu-ne part de l'apèndix a J. RADIGALES, *Mozart a Barcelona...* p. 262 i següents..

Maragall, doncs, va ser un pioner en la defensa de la causa mozartiana. Lluís Millet va publicar a la *Revista Musical Catalana* una ressenya sobre la conferència que el poeta havia fet sobre *Don Giovanni* el 1905, on reconeixia la sensibilitat musical del poeta en general i mozartiana en particular: «En Maragall es un ver poeta, y com a tal la seva paraula es encantada ab la fonda percepció de la bellesa de las cosas. Ell té també ben despert el sentiment musical, y la seva sensibilitat exquisida ha trasmès a son esperit subtil la inefable idealitat de la música de Mozart y n'ha quedat enamorat».²⁷

Parlarem més endavant de la relació directa entre Joan Maragall i *Don Giovanni*. Abans, repassem alguns dels comentaris genèrics que el poeta havia fet del músic de Salzburg. A «Assaig de crítica» (1904), el poeta deixa caure un argument enginyós que relaciona Mozart amb d'altres compositors: «Wagner brollà en la corrent del temps i l'agravà; fou una moda, i per això ha tingut fanàtics. Beethoven, Mozart, només tenen devots: no representen cap moda».²⁸ Valenta declaració de principis, en definitiva, que ens servirà per entrar de ple en el text crucial de Maragall sobre el fet musical i, en el cas que ens ocupa, la seva aplicació al drama musical, o sigui, a *Don Giovanni*.

Maragall es va erigir en un «profeta» de la causa mozartiana a partir de la fascinació que exercia en ell la música del compositor. Hom podria pensar que la lleugeresa de Mozart és el que més atreia el poeta, per exemple en al·lusió a la seva esposa Clara Noble, la «fada» (*fairy*) citada en la carta a Antoni Roura del 18 de febrer de 1890: «Mozart, lleuger com una fada (the *fairy*, com hi vaig pensar) aconsofant amb carícies tendres, llargues, petons d'aquells que es reposen, i després criatures que juguen, capets rossos, tombarelles, comes en l'aire, xiscles, rialletes de vidre... me'n vaig anar a casa tot enervat pensant amb la meua *fairy* i al mateix temps comportant a dintre meu, en aquell parell d'hores de música, tots los sentiments que agiten i consolen a la Humanitat».²⁹

Però aquesta és tan sols una primera visió, molt propera, per exemple, a la música de piano de Mozart (especialment les sonates) que Maragall tocava al piano de casa seva. Perquè el Mozart transparent –proper a la tradició Biedermeier– s'oposa al Mozart protoromàntic, que atreia especialment el poeta i que s'encarnava en la seva òpera *Don Giovanni*.

27. L. MILLET, «Mozart y Wagner en la Wagneriana», *Revista Musical Catalana*, núm. 15, març 1905, p. 54. Text recollit més tard a L. MILLET, «Mozart i Wagner en la Wagneriana», a *Pel nostre ideal. Reculls d'escrits*, Barcelona: Imp. Joaquim Horta, 1917, p. 383-385

28. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol. I, p. 842-844.

29. Vegeu MARAGALL, *O.C.*, vol. I, p. 1.092.

Don Joan i Don Giovanni³⁰

L'òpera de Mozart amb llibret de Da Ponte va ser objecte de la conferència pronunciada el 8 de febrer de 1905 a la seu que l'Associació Wagneriana tenia al carrer de la Canuda de Barcelona. El número 262 de *Juventut* ressenyava així la conferència de Maragall en una breu i anònima notícia: «El divendres de la passada setmana donà en Joan Maragall a l'”Associació Wagneriana” una notable conferencia sobre'l “Drama musical de Mozart”. No intentarem explicar les hermoses coses qu'en dita conferencia digué en Maragall, porque no lograriem pas nostre objecte; tampoch analisarem el titul de la conferencia escatint sobre si feu o no feu drama musical en Mozart. Quedi això pels tècnichs. La disertació d'en Maragall fou l'obra d'un poeta que's limita a dir lo que sent y que ho diu ab elevació. Declarà que aymava la música per ella mateixa, y que sa forma més intima y verdadera es el cant sense paraules [...] El senyor Maragall rebé entusiastes aplaudiments de la triada concorrencia que assistí a la “Wagneriana”».³¹ La vehemència i la contundència dels arguments del poeta van tenir com a resposta una altra conferència posterior a càrrec de Miquel Domènech Español, membre de l'esmentada entitat.³²

És obvi que *Don Giovanni* va ser l'obra musical que més va influir en Joan Maragall. S'hi apleguen, com en la biografia de Mozart, innocència i vitalisme, qui sap si en paral·lel també a les pròpies vivències del poeta.³³

En primer lloc, i després de reconèixer que no és músic, Maragall reflexiona sobre l'espontaneïtat de l'audició musical. Serà més endavant quan descriurà el seu amor per Mozart, que va descobrir quan era infant: «aquella música em semblava quelcom meu, una memòria recobrada d'un món meravellós perdut en el misteri de mon origen espiritual. Fou un enamorament». Aviat explica els primers contactes amb la partitura de *Don Giovanni*, mentre estudiava piano: «El mestre, veient que Mozart em plaïa en tanta de manera, em portà un dia el minuet del *Don Joan*

30. La conferència «El drama musical de Mozart» es troba a MARAGALL, *O.C.*, vol. I, p. 793-800. Per no afeixugar el text, no citarem les referències de l'esmentat discurs en el cos de l'article quan l'il·lustrem amb les paraules del poeta.

31. *Juventut*, núm. 262, febrer 1905, p. 120.

32. M. DOMÈNECH ESPAÑOL, «El *Don Joan* de Mozart y el drama musical de Wagner», a ASSOCIACIÓ WAGNERIANA, *Conferències*, Barcelona: Fidel Giró, Imp., 1908, p. 249-269. En l'article de Lluís Millet citat abans i publicat a la *Revista Musical Catalana*, tot i no donar explícitament la raó a un o altre, s'exposa el perill dels exclusivismes per part dels wagnerians. Diu Millet: «és solament un perill que creiem veure en aquesta classe d'associacions, que per altre costat molt de bé fan; perill que ens ha semblat posà de manifest l'última conferencia d'en Domènech Espanyol». Tant és així, que Domènech Espanyol va publicar a la *Revista Musical Catalana* l'abril de 1905 un article en què matisava les seves vehements afirmacions d'efervescència wagneriana.

33. TRÍAS, *El pensament de Joan Maragall*, p. 39.

que em féu un efecte tot estrany; jo, innocent, hi trobava una innocència! Em semblava un rosari cantat... Fins que per allà als meus divuit anys,³⁴ vaig sentir el *Don Joan* en el teatre». I, de seguida, evoca els primers moments de sentir-ne els compassos orquestrats per Mozart: «Em recordo que a l'entrar, tot passant pels corredors, vaig sentir les notes de l'"obertura" que l'orquestra ja tocava [...]. Oh! com l'he vist i l'he sentit de llavors ençà el *Don Joan* de Mozart! No pas gaire ni gairebé en el teatre: però aquestes poques representacions han servit per a encisar-me hores i hores davant del piano que m'ajudava a l'evocació de l'obra».³⁵ La idea de l'evocació ens permet establir un primer nexa entre Maragall i Sören Kierkegaard, el pensador danès autor de l'assaig «Les etapes eròtiques espontànies» inclòs a *Enter Eller* (1843), en què defensava la necessitat d'escoltar *Don Giovanni* més que no pas sentir-lo.³⁶

De les paraules de Maragall es desprèn que el poeta donava una importància rellevant a la música en si mateixa més que no pas al text, en la línia de la idea de música absoluta que es desprèn d'una frase que s'utilitzava com a encapçalament d'aquest article: «L'emoció poètica es diferencia de l'emoció musical en què cerca l'expressió en la paraula, representadora imatjada per la idea, mentre que el senzill so musical no porta imatge, està més a prop de la puresa del ser». Ignoro si Maragall coneixia textos sobre estètica musical habituals al llarg de la segona meitat del segle XIX —especialment, i sobretot, procedents d'Alemanya— i que tenien en el concepte de «música absoluta» el seu màxim exponent, enfrontat al concepte de «música programàtica».³⁷ No és inoportú, en tot cas, relacionar en primer lloc la visió maragalliana de *Don Giovanni* amb les tesis principals exposades pel crític Eduard Hanslick a *Vom Musikalisch-Schönen* (1854).³⁸ Aquest breu assaig defensa la idea que en si mateixa la música no expressa ni descriu res: «Però s'ha d'admetre que la música, en tant que "llenguatge indeterminat", no pot

34. En realitat en tenia dinou, perquè Maragall va néixer el 10 d'octubre de 1860 i devia veure alguna funció el maig o juny de 1880 al Gran Teatre del Liceu.

35. Segurament, Maragall va veure les successives representacions dels anys 1880 i 1885 al Liceu, 1882 al Teatre Líric i 1902 al Teatre Tivoli. Les crítiques d'aquelles representacions de diaris com *Diario de Barcelona*, *La Publicidad* o *La Vanguardia* deixen veure que no van ser grans funcions, tot i la presència, el 1885, del cèlebre bariton francès Victor Maurel (1848-1923) com a Don Joan. Maurel estrenaria dos anys més tard el paper de Iago de l'*Otello* de Verdi a La Scala de Milà, i el 1893 assumiria el rol titular del *Falstaff* verdia en l'estrena al mateix teatre italià.

36. S. KIERKEGAARD, *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida*, Madrid: Trotta, 2006, p. 121.

37. S'entenia com música absoluta aquella que estava deslligada d'idees, significats o similis visuals, de caire descriptiu: música que no expressava res per si mateixa, al contrari de la música «programàtica» concebuda a partir d'una idea: els coneguts com a *leitmotiven* («motius conductors») que Wagner va utilitzar en els seus drames musicals perseguien aquesta intenció en el moment en què la cèl·lula musical «significa» alguna cosa vinculada amb el text cantat. Trobareu una bona síntesi d'aquest apassionant debat a M. POLO PUJADAS, *Música pura i música programàtica en el Romanticisme*, Barcelona: L'Auditori, 2010.

38. E. HANSLICK, *Sobre la bellesa musical*, Girona: Papers amb accent, 2010.

reproduir conceptes. Aleshores podem deduir de manera psicològicament irrefutable que tampoc no pot expressar sentiments concrets. Com prou bé sabem, la certesa dels sentiments es fonamenta precisament en el seu fons conceptual [...]. Perquè la determinació d'un sentiment no es pot separar de les idees i conceptes concrets, que es troben fora de l'àmbit de la música. Per contra, la música sí que pot representar suficientment amb mitjans propis una certa sèrie d'idees. Es tracta d'aquelles que, segons l'òrgan que les percep, es refereixen a canvis audibles de la força, del moviment i de les proporcions, o sigui, la idea de créixer, de morir, d'afanyar-se, de dubtar, d'embolicar-se artificialment, de progressar senzillament... A més, l'expressió estètica d'una música es pot denominar encisadora, suau, enèrgica, forta, delicada, fresca: idees que amb la unió de sons troben la manifestació sensorial corresponent».³⁹

La conferència de Maragall inclou, com citàvem més amunt, la descripció de la fascinació per l'obertura i l'aproximació pianística a l'òpera. Aspectes que revelen en primer lloc la força dramàtica que el poeta trobava en la partitura, és a dir, en el «text» estrictament musical, sense necessitat del text poètic.⁴⁰ Maragall, doncs, s'arrecera en la convicció que la música no expressa res, tot i que la seva conferència es basi paradoxalment en una òpera com *Don Giovanni*.

Per al poeta, la música és un ens abstracte, autònom: «em sembla un organisme que viu per si tot sol, independentment de tot propòsit o significat». Cal, per tant, desvincular la música de tota connotació intel·lectual, a la recerca d'una música pura, com la música de pagès que un sent anant pels camps. Per a Maragall, el millor és la música sense paraules, «sense objecte concret de representació, sense altre impuls que la necessitat d'expressió d'un estat d'ànima intraduïble de cap altra manera, d'un sentiment essencialment musical. Tornem, doncs, a posar en paral·lel aquesta idea de l'escriptor català amb Kierkegaard, el qual afirmava que «Els mitjans abstractes pertanyen tant a l'arquitectura com a l'escultura, la pintura i la música [...]. La idea més abstracta que hom pugui imaginar és la genialitat sensual. Per quin mitjà es pot expressar? Únicament per la música [...], que posseeix essencialment un element de durada, per bé que no s'escolí en el temps si no és en un sentit figurat. No pot pas expressar el que és històric en el temps».⁴¹ Per al poeta Joan Maragall, l'emoció musical és la més propera a l'emoció poètica, «generades ambdues en el ritme de l'eternitat, en duen l'empremta originària; i així la poesia sembla un començament de música i la música un començament de poesia». Amb tot, la fusió perfecta és difícil i sol haver-hi un desequilibri, «quan la

39. E. HANSLICK, *Sobre la bellesa musical*, p. 48-49.

40. Cal recordar que fins a mitjan segle XX, els llibrets de les òperes que Da Ponte va escriure per a Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* i, especialment, *Così fan tutte*), es criticaven severament.

41. S. KIERKEGAARD, *O lo uno o lo otro*, p. 81.

poesia i la música s'ajunten, és aquesta que interessa més als que escolten». Per això, segons el poeta, grans obres literàries com la *Divina Comèdia* no han estat posades en solfa, ni els qui s'han apropiat a Shakespeare han reeixit en el vessant musical.

Segons Maragall, la força dramàtica de Mozart no necessita la paraula, al contrari de Wagner: el poeta li reconeix ser un gran músic (tot i que «si ell hagués sigut més gran músic, potser hauria fet menys cas del teatre») i un gran home de teatre, però no un gran poeta. El compositor alemany va forjar el concepte de drama musical, que per a Maragall «naix en la música i consisteix essencialment en ella i la plasticitat escènica és sols la condensació meravellosa de la potentíssima atmosfera musical».

Mozart, en canvi, sembla beure de la pròpia música, que tradueix l'esperit original: «la música de Mozart penetra les escenes, penetra les paraules i les fon en la seva harmonia sobirana: les escenes, les paraules, els personatges són els mateixos, però sublimats; el drama és el mateix drama, però fet música», de manera que l'escena més trivial «esdevindrà musicalment tràgica», com l'escena de la mort del Comanador, a l'inici del primer acte, i comentada per Maragall a partir d'«un compositor francès de molta fama que [digué que] donaria tot el que ell havia inventat i pogués inventar en sa vida» per aquells «disset» compassos.⁴²

Òbviament, això vincula l'ideari musical de Maragall amb la concepció de música absoluta citada més amunt, i d'aquí el destacat que el poeta fa de l'obertura⁴³ de l'òpera i que, com se sap, està dividida en dues seccions (*andante* i *molto allegro*), que personifiquen l'ésser de Don Joan —«en ell hi cap tota la vida humana: ambdós elements es despleguen en tota llur potent intensitat»— i que culminen en els dos finals: «tot el goig de viure i tota la dolor del morir criden poderosos en l'un i en l'altre». Paraules que novament podem posar en paral·lel amb les teories de Hanslick quan es pregunta què pot representar la música, atès que no pot expressar el contingut dels sentiments: «Pot imitar el moviment d'un procés físic segons cada moment: ràpid, lent, fort, dèbil, ascendent, descendent. Però el moviment només és una característica, una fase del sentiment, no és el sentiment mateix».⁴⁴ De tota manera, i tot i que Hanslick es mostra decididament contrari a la relació entre música i paraula —indispensable per entendre l'obra

42. El poeta parla de disset compassos quan en realitat són divuit. Cfr. W.A. MOZART, *Don Giovanni*, Nova York: Dover Publications, p. 31-33 (compassos 176-193). Maragall parla, segurament, de Charles Gounod, que el 1882 havia publicat un breu estudi —fruit també d'una conferència— sobre *Don Giovanni*. De tota manera, i tot i que l'anàlisi del passatge de la mort del Comanador coincideix amb el que diu Maragall, el passatge en què el poeta català diu que el francès ho donaria tot és inexistent en l'obra de Gounod. Cfr. C. GOUNOD, *Le Don Juan de Mozart*, París: Librairie Séguier-Éditions Garamond-Archimbaud, 1984, p. 20-21.

43. La «simfonia», com la descriu Maragall, d'acord amb l'accepció originària, en llengua italiana.

44. HANSLICK, *Sobre la bellesa musical*, p. 49.

wagneriana–,⁴⁵ sempre va defensar aquella correspondència musicotextual amb relació a Mozart: «Les peces musicals de les òperes de Mozart harmonitzen amb el text. Fins i tot si escoltem les seccions més complicades, com ara els finals, sense text, alguns passatges intermedis ens quedaran poc clars, però les parts principals i el conjunt serà música bonica. L'ideal de l'òpera es considera, per tant, amb raó, la satisfacció proporcionada de les exigències musicals i dramàtiques».⁴⁶ De fet, en la seva conferència, Maragall evoca la condensació, la transfiguració de la paraula per la música en la partitura mozartiana, «per una major disparitat entre ambdues concepcions, poètica i musical», fruit d'una certa inconsciència, d'una certa innocència, de la qual parla al principi de la conferència i que recupera al final, referint-se a la vivacitat i la gràcia pròpies de l'espontaneïtat del geni, «com si Mozart hagués compost la seva obra passejant per la puresa dels camps, i els cants se li apareguessin sense ell voler, com coses externes a ell, com coses que s'han fet totes soles i són trobades sense cercar-les», en una visió clarament platònica que sembla endevinar-se en l'interlineat de les paraules del poeta.

Ara bé, entre les idees maragallianes i els principis de Hanslick, no tot és coincident: el poeta català va titular la conferència d'una manera provocativa, perquè el concepte de «drama musical» semblava en aquell moment patrimoni exclusiu de Wagner, quan, en les seves obres teòriques, postulava a favor del «drama musical» entès com a conjunció global de les arts escèniques unides pel vehicle musical. Per la seva banda, Hanslick deia que «l'òpera és, en primer lloc, música, no drama» i afegia que «una òpera en què la música només sigui mitjà d'expressió dramàtica és una absurditat musical».⁴⁷ En aquest sentit, val la pena citar Alfonsina Janés quan, referint-se al concepte de drama musical defensat per Maragall, declara: «No és la concepció global d'una obra allò que la converteix en un drama musical, sinó la capacitat de la música de fer volar la forma òpera. I això succeeix quan la música té una força tan gran que la fa anar més enllà d'allò que la convenció operística demana i pot crear una atmosfera particular que és la que constitueix el drama [...]. Per tant, el drama s'origina en la música i és essencialment música».⁴⁸

Paradoxalment, Joan Maragall sembla, sense saber-ho, estar en alguns aspectes molt més d'acord amb el mateix Richard Wagner. S'havia anunciat reiteradament

45. Richard Wagner en va prendre bona nota i va fer de Hanslick el blanc de les seves invectives, fins i tot en alguna de les seves òperes: els exegetes de Wagner coincideixen a veure Hanslick en el personatge de Beckmesser de *Die Meistersinger von Nürnberg*. T. PICARD (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique Wagner*, Paris : Actes Sud, 2010, p. 866-869.

46. HANSLICK, *Sobre la bellesa musical*, p. 66.

47. HANSLICK, *Sobre la bellesa musical*, p. 67 i 69.

48. A. JANÉS, «Joan Maragall i la cultura austríaca», a *Miscel·lània Germà Colón*, Barcelona: Publicacions Abadia de Montserrat, 1994, vol. 1, p. 150.

que l'Associació Wagneriana traduiria un dels textos teòrics fonamentals del compositor alemany, *Òpera i drama*, però el projecte mai no es va dur a terme.⁴⁹ Es fa difícil pensar que Joan Maragall coneixia l'original en alemany, perquè segurament n'hauria extret algunes idees, per reafirmar-les o per rebatre-les. En el seu text, Wagner es mostra admirador de Mozart: «Mireu el seu *Don Giovanni*! ¿On ha obtingut la música una individualitat tan infinitament rica, on ha pogut caracteritzar d'una manera tan segura i definida, amb una plenitud tan rica, tan desbordant com aquí, on el músic, seguint la naturalesa del seu art, no era altra cosa que una dona estimant sense reserves?». ⁵⁰ De fet, Wagner reconeix en Mozart el germen per al naixement de l'òpera entesa com a drama musical, especialment en els seus títols alemanys, *El rapte al serrall* i, sobretot, *La flauta màgica*. Per contra, Wagner acusa Mozart de ser tan poc reflexiu «sobre els escrúpols estètics on reposa l'òpera, que començava a compondre amb la més absoluta despreocupació qualsevol text d'òpera que li encarreguessin, sense ni tan sols importar-li si aquest text era per a ell, músic pur, convenient o no». ⁵¹ De fet, i veladament, Wagner cita implícitament Lorenzo Da Ponte com a «fabricant de textos d'òpera, pedant i avorrit, o frívol i viu», ⁵² tot i que més endavant i de manera contradictòria el defensa en relació amb el text de *Don Giovanni*: «Mozart hagués estat incapaç, sols amb la seva música, d'ésser característic d'aquesta manera si els caràcters mateixos no haguessin ja existit en l'obra del poeta. Com més ens és donat de penetrar fins al fons, a través dels colors ardents de la música de Mozart, amb més seguretat reconeixem el dibuix de la ploma, net i precís del poeta, que condicionà amb les seves línies i els seus trets el color del músic i sense el qual aquesta música meravellosa hagués estat impossible». ⁵³ Concepte, com hem vist abans, contrari a l'ideal de Maragall, per a qui les paraules no són necessàries, i menys en una òpera com aquesta, de la qual critica obertament el llibret, del qual al llarg del text ni tan sols cita l'autor (Da Ponte): «Un ésser propi musical que no és el del llibre. El llibre és una lleugera falla ben bé del segle XVIII, que es desplega en una atmosfera de frivolitat i llibertinatge per anar a parar a una moral de retaula d'ànimes». El mateix mal concepte que té del personatge principal, Don Joan, a qui Maragall titlla de «calavera de mal gènere, cínic, pervers, sense frescor; un se l'afigura revellit,

49. Caldria esperar el 1995 perquè Mercè Figueras en fes una traducció amb introducció i anotacions de Roger Alier i Fernando Sans Rivièr. Vegeu R. WAGNER, *Òpera i drama*, Barcelona: Institut del Teatre-Diputació de Barcelona, 1995.

50. WAGNER, *Òpera i drama*, p. 138.

51. WAGNER, *Òpera i drama*, p. 58-59.

52. WAGNER, *Òpera i drama*, p. 61. Cal recordar que Da Ponte era d'origen jueu, de manera que és fàcil suposar que l'antisemitisme de Wagner seria l'origen d'aquella crítica, tot i un comentari elogiós que veurem de seguida.

53. WAGNER, *Òpera i drama*, p. 105.

baixament sensual, ja un xic gros i tarat pel vici, un cercadones lúbric i sense amor [...]. Sembla un troner vell, que pocs moments després se n'anirà a l'infern amb contorsions tràgico-grotesques». És possible que aquesta invectiva de caire moralista es degui a la identificació que Maragall feia amb la transposició de què el llibertí sevillà havia estat víctima amb el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla (1844), aliè a l'esperit de les obres donjoanesques de Molière o de Mozart que contribueixen (contràriament al que fa Zorrilla) a la universalitat del personatge.

En la seva conferència, no és tan sols Don Joan qui rep els impropis de Maragall, perquè de fet no hi ha cap personatge que quedi salvat, a excepció potser de Donna Anna i Donna Elvira. Ni tampoc la comicitat dapontiana, novament jutjada amb un excés de moralisme quan Maragall la titlla de tenir un «regust viciós que tot sovint en diríem pornogràfic» (!).

I, amb tot, és gràcies a la música i a la seva força que Maragall troba la clau que explica la fascinació que sent per l'òpera en general i pel protagonista en particular: el poeta se sentia atret per la força de Don Joan i la seva condició llibertina, però també per la seva fragilitat i pel seu infantilisme quan el poeta explica com, en una visita que va fer a uns amics seus, dues nenes es van asseure al piano i es van posar a tocar l'ària «Finch'han dal vino» del primer acte:⁵⁴ «de cop em semblà percebre per primera vegada tota l'essència musical de Mozart, i son heroi m'aparegué en lluminosa transparència: Don Joan era una *criatura*». Trets, en definitiva, que emparentarien, segons Carles Miralles, la visió que té Maragall de Don Joan amb la del Comte Arnau, redimit per la força de la veu pura d'una noia entonant una cançó popular en el cèlebre poema èpic inclòs a *Seqüències* (1911).⁵⁵ Miralles dubta de la capacitat de la música mozartiana de redimir el seu personatge, afirmació que subscrivim, esmenant la plana al poeta. Perquè, de fet, els darrers versos del poema èpic no fan pensar tant en l'òpera de Mozart com més aviat en l'Holandès, el protagonista de la wagneriana *L'Holandès errant*, quan Senta, al final, es llança del penya-segat per salvar l'ànima de l'Holandès.⁵⁶ I, amb tot, Joan Maragall l'havia encertat de ple en la seva defensa d'una partitura encara poc i mal tractada en les representacions que se'n feien als teatres barcelonins i en plena efervescència wagneriana.

54. Referint-se al mateix passatge, Kierkegaard afirmava que Don Joan es trobava «idealment embriac de si mateix». KIERKEGAARD, *O lo uno o lo otro*, p. 136.

55. MIRALLES, «Joan Maragall sobre Mozart», p. 6.

56. «Cantant, cantant, nasqué la infàmia,/ i descantant la redempció:/ el Comte Arnau tenia l'ànima/ a la mercé d'una cançó./ Lo que la mort tanca i captiva,/ sols per la vida és deslliurat:/ basta una noia amb la veu viva/ per redimir la humanitat», a MARAGALL, *O.C.*, vol. I, p. 162.

Conclusions

Joan Maragall va desplegar al llarg de la seva vida una extraordinària sensibilitat per les arts en general i per la música en particular. La seva lectura del *Don Giovanni* de Mozart revela la sensibilitat del poeta, però, sobretot, la sàvia intuïció davant d'una obra que durant el Romanticisme va generar molta literatura, ampliada més tard al llarg de diversos estudis publicats al segle XX a l'entorn de l'òpera de Mozart i Da Ponte. La valentia a l'hora de definir-la com a «drama musical» i l'anàlisi refinada fan de Joan Maragall un dels exegetes de Mozart a casa nostra, en un context (el del Modernisme) poc o gens procliu a elevar la causa mozartiana als altars. Falta encara molt per explorar: la dissecció de l'assaig de Kierkegaard o fins i tot de Charles Gounod sobre l'òpera de Mozart revelarien, a la llum de la conferència dictada per Joan Maragall, molt més punts en comú dels que hem intentat desvetllar en aquest treball.